



---

# De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter

Regard sur la complexité d'une pratique du déséquilibre

**Johanna Bienaise**

---



**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/danse/439>

DOI : 10.4000/danse.439

ISSN : 2275-2293

**Éditeur**

ACD - Association des Chercheurs en Danse

**Référence électronique**

Johanna Bienaise, « De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 janvier 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/danse/439> ; DOI : 10.4000/danse.439

---

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

association des Chercheurs en Danse

---

# De l'interprétation en danse contemporaine ou de l'art de s'adapter

Regard sur la complexité d'une pratique du déséquilibre

Johanna Bienaise

---

- 1 Si l'expertise du danseur se situe aux confins de son intimité sensible, traquant toujours plus finement la profondeur d'un plié, le lâché d'une cheville, la vibration d'une cage thoracique ou la poésie d'un souffle, le terrain de sa pratique l'inscrit définitivement dans un écosystème dynamique. Toujours en mouvance, celui-ci met en jeu chorégraphes, collaborateurs de toutes sortes, espaces, musiques, objets, costumes, décors, etc. Les danseurs doivent ainsi en permanence s'adapter, c'est-à-dire répondre aux exigences d'un contexte, chercher à trouver une adéquation possible entre les données d'un environnement et leurs propres ressources dans un échange perpétuel d'informations et de réajustements. Cette réalité d'adaptation est d'autant plus prégnante en danse contemporaine qu'elle se situe dans un contexte professionnel où les danseurs travaillent rarement pour le même chorégraphe, avec la même équipe ou au même endroit tout au long de leur carrière. Ils sont plus souvent nomades, voyageurs de projets en projets, sensibles aux contextes qu'ils traversent et qui les traversent.
- 2 Interprète professionnelle en danse contemporaine depuis 2002, je reconnais aujourd'hui que cette réalité a toujours fait entièrement partie de ma pratique. C'est donc habitée par cette question de l'adaptation que j'ai entrepris en 2008 un projet de recherche-crédation doctorale<sup>1</sup> afin de mieux comprendre ce phénomène et ses enjeux dans ma propre pratique d'interprète. À la lumière de mes expériences professionnelles et de recherche, une série de questions pourra ici être relevée : Quel regard sur la pratique de l'interprète le phénomène d'adaptation peut-il nous inviter à poser ? Pourquoi le danseur doit-il s'adapter ? Quelles seraient les limites de son adaptation ? Comment concevoir le moment de déséquilibre sous-jacent à tout processus adaptatif ? Le travail de l'interprète pourra alors nous apparaître dans toute la richesse de sa complexité, indissociable d'une relation

permanente à un contexte en mouvement et touchant à l'intimité de sa relation à la gravité, au bord de soi et du monde.

## Sur le terrain d'une pratique

- 3 Formée en France, j'ai tout d'abord dû m'adapter à un changement de pays en commençant ma carrière à Montréal (Québec). J'ai par la suite participé à toutes sortes de projets aux formats et aux modes de création variés : pièce formelle et virtuose, pièces de danse-théâtre, courts-métrages, clip vidéo, performances in situ – dans des appartements, une cage d'escalier, des parcs, un hall de musée, etc. J'ai travaillé pour plus d'une dizaine de chorégraphes, metteurs en scène, anglophones, francophones. J'ai vécu des processus de création s'étalant sur 4 ans, d'autres sur 6 mois, d'autres sur quelques jours. Au cours des dernières années, j'ai également pu faire le même constat en observant mes collègues de travail, amis danseurs. Au Québec par exemple, contexte dans lequel je m'inscris, une étude du Regroupement Québécois de la Danse<sup>2</sup>, menée auprès de 56 danseurs, montraient en 2011 que sur une période de douze mois, 25 % des danseurs interrogés avaient travaillé avec 2 chorégraphes, 30 % avec 3 à 4 chorégraphes et 11 % avec 5 chorégraphes et plus. Les chiffres sont parlants. Ils révèlent la pluralité des expériences vécues par les danseurs et la nécessité pour eux de multiplier les contrats dans un contexte de travail souvent difficile.
- 4 De plus, si j'ai reconnu l'importance de cette capacité d'adaptation dans ma pratique, c'est que j'ai souvent ressenti dans les projets traversés des sentiments d'inadéquation, d'inaptitude, ne trouvant parfois pas les ressources nécessaires au moment voulu. Comprendre les désirs d'un chorégraphe, s'arrimer à une vision de projet de corps, s'intégrer dans un groupe, réagir aux différents éléments d'une œuvre en train de se construire n'ont pas toujours été chose facile. Ainsi, si je me suis retrouvée dans un processus continu d'adaptation, comprise dans son sens étymologique de aptus, signifiant joindre, attacher, c'est que j'ai tenté à chaque fois de mettre en relation ce qui m'habitait et ce qui m'entourait. Mais à quoi ai-je dû m'adapter exactement ? Allons-y pêle-mêle : à l'imaginaire des chorégraphes que j'ai rencontrés, à leur vocabulaire, à leurs valeurs de création et de travail, à leurs différentes humeurs, à leurs doutes, à des horaires de répétitions parfois très variables, à un rythme de travail plus ou moins intensif, à différents espaces, à la température d'un studio, à la texture d'un plancher, aux autres danseurs, à la corporalité de chacun d'eux, à la musique, à la lumière, aux costumes, au décors, et la liste pourrait encore être longue. Autant d'éléments qui ont constitué mes environnements de travail, qui ont influencé mon geste, nourri mon imaginaire et guidé mes pas dans chaque pièce.

## Trois expériences au cœur d'un projet de recherche-crédation

- 5 À travers les trois projets de création réalisés dans le cadre de ma recherche-crédation doctorale, j'ai pu investiguer de façon plus spécifique les ressorts et les enjeux de cette adaptation à l'œuvre dans ma pratique. Or, si celle-ci s'est avérée multiple et véritablement processuelle, un élément particulier pourra ici témoigner de la complexité d'un tel phénomène : comment ma relation aux chorégraphes, aux valeurs sous-tendant

leur pratique et aux méthodes de travail utilisées m'ont conduite à vivre des moments de déséquilibre, de déstabilisation et de remises en question.

- 6 Avec la première chorégraphe, le processus de recherche, qui s'est déroulé du 4 janvier au 12 février 2010, s'est construit comme un grand laboratoire de recherche et d'écriture du mouvement dans lequel nous ne cessions, elle et moi, d'expérimenter chaque initiation, chaque transition, chaque impulsion de mouvement, de façon très minutieuse, voire obsessive, toujours soucieuses de respecter l'organicité du système squelettique et musculaire. Cependant, cette méthode de travail basée sur la répétition incessante du geste et surtout sur le faire ensemble m'a très rapidement confrontée à une relation à l'autre basée sur la mimesis, la chorégraphe devenant un modèle, une référence sur laquelle je ne cessais de revenir, de m'appuyer. Le désir de lui ressembler, de faire « comme elle » m'a très rapidement confrontée à un sentiment d'inadéquation permanente, de décalage entre ce que je voyais, les nombreuses indications que je recevais, ce que je souhaitais faire et ce que je faisais. Un réel problème d'adaptation, car dans l'impossibilité évidente de devenir l'autre, il était clair que je devais trouver des voies d'échanges entre ce qu'elle me proposait et ce que je lui renvoyais, véritable interactivité entre sa corporéité et la mienne.
- 7 Avec le deuxième chorégraphe, le processus de création, qui a eu lieu du 22 mars au 16 avril 2010, a pris une toute autre direction. Dès le début du processus, mon adaptation a surtout consisté à entrer dans un mode de travail collaboratif où l'espace de dialogue entre le chorégraphe et moi-même apparaissait le cœur même de la création. Il était question du propos de l'œuvre, de sa construction, c'est-à-dire de l'ordre des sections, de l'utilisation des objets, du type de présence souhaitée. Le geste était très peu répété et je ne recevais que très peu de commentaires sur ma façon de l'interpréter. Un monde de différence avec le processus précédent ! Étrangement, c'est cette confiance totale qui m'a conduite à vivre une situation de questionnements, à réorganiser mes modes de pensée et de faire alors que j'avais baigné tout au long de ma formation et de ma carrière dans un contexte de travail valorisant fortement le dépassement de soi et de ses limites. Je me trouvais étonnée de ressentir autant de sérénité et de facilité dans un processus de création. Or, la question ici était de comprendre de quel type de dépassement on parlait. Je comprenais alors que le dépassement que je pouvais vivre, au-delà des paramètres techniques propre à la danse, était de sortir de mes représentations des exigences même de la danse et de me tenir debout, de prendre ma place dans la discussion, dans les choix à faire, jusqu'à la possibilité de dire « non » à certaines propositions.
- 8 Enfin, après cette expérience, le processus engagé avec la troisième chorégraphe s'est avéré un véritable virage à 180 degrés. Cette dernière souhaitait travailler sur un ensemble de qualités gestuelles très précises telles que le déposé du poids au sol, le déploiement du geste dans l'espace, la mobilité de la colonne vertébrale, entre autres, le tout exploré à travers des exercices somatiques et des improvisations. Cependant, j'ai très rapidement ressenti une difficulté à harmoniser un travail qui s'avérait très somatique et intime avec une relation hiérarchique vécue avec la chorégraphe, ou ce que je pouvais considérer comme une relation pédagogique traditionnelle professeur/élève à travers la nature des commentaires reçus et des indications données. Après avoir vécu une expérience d'émancipation, il me paraissait très difficile de ne plus savoir quelle place je pouvais prendre ici. Or, toutes discussions entamées avec la chorégraphe semblaient aboutir à une incompréhension mutuelle de l'une par rapport à l'autre. Un sentiment d'échec, de vide et de non reconnaissance a ainsi grandi peu à peu en moi, ce qui m'a

conduit à ce que j'ai pu associer à un véritable moment de crise, chaque répétition devenant source d'anxiété et d'appréhension. Ainsi, alors qu'avec les deux premiers chorégraphes, mon expérience avait été de l'ordre du kinesthésique et du réflexif, avec la troisième, je me retrouvais au cœur même de mon émotivité.

- 9 Ces trois expériences montrent clairement la variété des méthodes de travail traversées et les ajustements permanents que j'ai dû faire pour entrer dans l'univers de chaque chorégraphe. Car, si chacun d'eux était porteur d'un monde en soi, porteur d'un projet de corps et de geste unique, il s'agissait de comprendre ici comment une telle pluralité d'expériences dépassait et de loin les seules exigences techniques du geste mais me demandait tout autant une intelligence des situations dans la compréhension des projets et des valeurs qui les sous-tendaient.

## Des questions d'adaptation

- 10 Aussi, si les formations des danseurs se questionnent depuis plusieurs années sur la nécessité pour eux de pouvoir « tout » danser afin de répondre à n'importe quel contexte de travail dans un milieu extrêmement compétitif, la question de l'adaptation semble ouvrir sur un tout autre angle d'approche en désignant « à la fois l'état d'un être vivant du point de vue des rapports plus ou moins adéquats au milieu que lui autorise son organisation interne, et le processus qui permet d'atteindre cette adéquation<sup>3</sup> » Et s'il ne s'agissait finalement pas de maîtriser n'importe quel geste mais plutôt d'évoluer à travers le geste en pouvant s'adapter à n'importe quel contexte de travail ? Car l'adaptation du danseur ne présupposerait pas seulement une acquisition de différentes techniques lui permettant de tout danser mais davantage une capacité à trouver un équilibre entre ce qu'il est, sait et connaît et ce que le contexte de création lui propose, incluant l'idée d'évolution, de modification. Le changement de perspective n'est pas ici anodin. Il implique la mise en lumière de l'interactivité sous-jacente à l'activité du danseur dans tout processus de création, qui n'est pas seulement réceptif mais également acteur de la situation, dans une adaptation de soi au monde mais également une adaptation du monde à soi. Le travail du danseur serait alors à concevoir comme l'« intégration d'une (auto)-organisation dans une (éco)-organisation<sup>4</sup> » pour reprendre les mots du sociologue et philosophe Edgar Morin, spécifiant ainsi toute la complexité inhérente à l'inscription de l'humain dans la vastitude d'un monde en perpétuelle évolution et proposant de reconnaître chaque chose dans une « écologie d'action ».

- 11 Dès qu'une action entre dans un milieu donné, elle échappe à la volonté et à l'intention de celui qui l'a créée, elle entre dans un jeu d'interactions et rétroactions multiples et elle va donc se trouver dérivée hors de ses finalités, et parfois même aller dans le sens contraire<sup>5</sup>. Dans ce sens certaines propositions de Boris Charmatz dans son projet Bocal, véritable laboratoire d'expérimentations autour de la question de la formation en danse, ont pu trouver écho et pertinence dans mon expérience :

« Nous travaillons sous la pluie, dans des chambres, dans des jardins, dans des parcs à Paris, Brest ou Montpellier... sur toutes sortes de sols et de territoires... l'école a déjà commencé, on peut la faire n'importe où, n'importe quand, avec n'importe qui. »<sup>6</sup>

Susciter les rencontres, s'inscrire dans une pluralité de lieux, ancrer la pratique de la danse dans la vie. Autant de propositions permettant aux futurs danseurs de se

confronter à des terrains glissants et imprévus, reconnaissant la nécessité de renouveler à chaque fois et en conscience leur relation au contexte pour y faire face.

- 12 Cependant, philosophiquement une question pourrait également se poser : l'homme est-il fait pour s'adapter à son milieu ou est-il fait pour le changer ? Si je m'adapte à un contexte de création, qu'est-ce que je lui impose également ? Question importante alors que la contribution des interprètes aux processus de création reste encore un sujet au cœur des débats du milieu de la danse. Mais, pour aller plus loin également, quels seraient les impacts politiques et esthétiques d'un refus de m'adapter à une situation qui me paraît problématique, me met en danger, ou à laquelle je ne peux adhérer artistiquement ? Question encore plus épineuse peut-être alors que la possibilité de dire « non » semble loin des discours dominants en danse, les danseurs se donnant « corps et âmes » à leurs chorégraphes et aux nécessités d'une œuvre (Fortin, Trudelle et Rail<sup>7</sup> Sorignet<sup>8</sup>). La question du « comment » de l'adaptation semblerait ainsi glisser doucement vers celle de son « pourquoi ». Car si l'adaptation en biologie questionne les origines ontologiques et phylogénétiques de la vie, elle prend également toute une dimension philosophique et métaphysique en interrogeant le but de l'existence et mettant de l'avant la question du pourquoi de notre évolution et donc du sens même de l'adaptation. Cette question m'a fait longuement réfléchir à ses possibles transpositions dans la pratique des danseurs et dans la mienne en particulier. Pourquoi ai-je le sentiment de devoir m'adapter continuellement aux exigences de chaque nouvelle création ? Pour être en adéquation avec qui ? Avec quoi ? Dans un souci de rendre la création le plus « justement » possible ? Pour correspondre à un idéal de corps souhaité par le chorégraphe ? Afin de ne pas me blesser ? Afin de me dépasser (au-delà de la douleur si nécessaire) ? Pour mon développement professionnel ? Pour mon développement personnel ? Si au début de ma carrière, je souhaitais faire mes preuves, m'intégrer dans le milieu professionnel, me présentant comme une interprète solide techniquement, le sens que j'ai pu donner à ma participation à chaque projet s'est par la suite transformé avec le temps : désir de me positionner comme une interprète (pro-) active dans mon milieu en m'investissant à la conception de projets de collaboration entre artistes avec La 2e Porte à Gauche<sup>9</sup>, envie de me découvrir autrement et d'apprendre en m'immergeant dans le monde du théâtre avec la Compagnie Matériaux Composites<sup>10</sup>, volonté d'unir théorie et pratique dans le projet de l'*Abécédaire du Corps Dansant* développée par Andrée Martin, chercheuse en danse et professeure à l'UQAM<sup>11</sup>, et j'en passe.
- 13 Par ailleurs, si le terrain de ma pratique de danseuse a été et est toujours mouvant, mon investigation théorique m'a conduite à me poser une question importante afin d'articuler la possibilité de ce changement perpétuel : jusqu'à quel point mon adaptation peut-elle être efficace et jusqu'où peut-elle m'être nuisible ? Par exemple, aurais-je réagi aussi fortement émotivement à la relation hiérarchique vécue avec la troisième chorégraphe de mon projet de recherche-crédation si je n'avais pas dû m'adapter auparavant à un mode de travail collaboratif ? Ou encore, comment accéder à certains états de corps si mes expériences précédentes m'ont conduite à incorporer certaines habitudes de coordination très différentes des nouvelles demandées ? En effet, en biologie et en sociologie il est convenu que lorsqu'un organisme s'adapte trop à un certain environnement, lorsqu'il se spécialise, il court le risque de se retrouver dans l'impossibilité de s'adapter à un nouveau contexte. Le sociologue Alain Taché mentionne à ce titre que : « Quand une adaptation nous semble particulièrement réussie, cela signifie toujours en même temps qu'elle n'est pas parfaite et donc qu'elle est simplement

satisfaisante vis-à-vis de conditions bien déterminées<sup>12</sup> ». Trop de spécialisation nuirait ainsi à l'adaptation. Dans la perspective du travail du danseur, cette question suscite elle aussi un débat quant à la polyvalence demandée aux danseurs professionnels, à certaines « spécialisations » dans un style particulier et en même temps à la nécessité pour le danseur de se re-mobiliser autrement dans chaque processus de création, au-delà de certaines spécificités d'une esthétique prédéterminée. Pour ma part, à chaque nouveau projet chorégraphique, j'ai eu le sentiment profond d'entrer dans un processus d'ancrage et de désancrage de mes propres habitudes perceptives, de mes valeurs. Je me suis souvent retrouvée au sens propre comme au sens figuré, en déséquilibre cherchant à maintenir une cohésion à l'intérieur de moi tout en acceptant le basculement, la rupture et la transformation propre au travail de création.

- 14 Car si le changement est propre au monde qui nous entoure, n'est-il pas le cœur même de toute création chorégraphique, tentant de défricher, d'explorer tous les jours de nouveaux horizons gestuels, de nouveaux codes esthétiques ? Certes, j'ai acquis des outils pendant ma formation mais je me suis également perçue tout au long de ma carrière, à travers ma relation à différents processus de création, dans une construction expansive du champ de ma connaissance et de mon expérience sensible. Si les théories Piagétienne semblent aujourd'hui loin derrière nous, elles ont trouvé un certain sens dans ce vécu adaptatif compris comme processus d'évolution et d'apprentissage. Pour Jean Piaget<sup>13</sup> l'adaptation devait être appréhendée comme un processus d'équilibration incessante entre assimilation et accommodation. Si l'individu s'adapte, c'est en mettant en place des processus de comparaison, d'application, de différenciation entre ce qu'il connaît déjà et l'expérience nouvelle que lui fait vivre son environnement, modifiant par la suite son mode de fonctionnement afin de correspondre aux nouvelles nécessités d'un milieu. Ce serait dans cette succession d'assimilations et d'accommodations que chaque individu s'adapterait, par essais et erreurs, à toute nouvelle situation. Or, dans cette dynamique d'essai et d'erreur, le processus même d'adaptation m'est apparu définitivement comme celui du déséquilibre, de l'ajustement incessant, facteur de remises en question et de moments de doutes.

## Du déséquilibre de l'adaptation à l'intimité de la relation à la gravité

- 15 Alors que les recherches les plus récentes en psychologie de l'adaptation témoignent de la vulnérabilité et des moments de crise vécus dans tout processus adaptatif (Tarquinio et Spitz<sup>14</sup>), je reconnais avoir eu à négocier pour ma part avec les aléas de chaque processus de création auxquels j'ai participé. À chaque projet, j'arrive porteuse de ma formation, de mes expériences de vie, personnelles et professionnelles, et je me retrouve confrontée à d'autres vies, à d'autres histoires, à d'autres manières de dire, de sentir et de penser la danse, autant de perspectives avec lesquelles il faut composer. Mon parcours a dans ce sens souvent été parsemé de propositions et de contrepropositions, de compromis. Les accords mais aussi les décalages ont pu apparaître, entre ce que je pouvais, par exemple, proposer en répétition et ce que le chorégraphe attendait, et réciproquement, mais aussi entre ce que l'œuvre imposait d'elle-même dans le processus de sa création et ce que je pouvais en saisir, dans un ajustement perpétuel de mes sensations. De plus, j'ai certes pu vivre des prises de conscience, faire des découvertes personnelles à travers l'écoute fine de mes sensations, mais j'ai toujours eu conscience que celles-ci ne devenaient valables

que par le regard extérieur, du chorégraphe ou du spectateur, qui venait alors apporter une validation du résultat obtenu. Je me suis ainsi retrouvée le plus souvent au seuil, de moi et du monde, dans cet espace entre les choses, entre les êtres, entre l'espace du dedans et l'espace du dehors, à la frontière poreuse où échanges et négociations ne cessent jamais. Dans cette dynamique de l'entre-deux, j'ai joué autant de mes appuis physiques que de mes appuis psychiques, constat qui résonne avec celui plus large que les chercheuses en danse Fortin, Trudelle et Rail font : les danseurs éprouvent très souvent de la détresse psychologique, les problèmes les plus fréquemment expérimentés étant « les tensions interpersonnelles, la faible estime de soi et l'anxiété. »<sup>15</sup>. Or, les périodes d'adaptation, comprises comme des moments d'ajustement, de pertes de repères et de recherche d'équilibre, sont souvent sources de stress comme le mentionnent les psychologues Chabrol, Séjourné et Callahan :

« Le stress est défini comme la condition qui émerge quand les transactions personne-environnement amènent l'individu à percevoir une contradiction – réelle ou imagée – entre les exigences d'une situation, d'une part, et les ressources de ses systèmes biologiques, psychologiques ou sociaux, d'autre part. »<sup>16</sup>

- 16 Si les moments d'adaptation peuvent être vécus comme source de stress, c'est qu'ils sont des espaces de transition d'un équilibre à l'autre, processus homéostatique par excellence, mais également des moments intenses de mise en mouvement, des espaces décisionnels. L'individu qui vit une telle période d'adaptation doit rester disponible à ce qui peut advenir, prêt à tous les possibles de son à-venir et de l'à-venir de la situation en jeu. Il est confronté à un moment de « crise », du grec krisis, compris comme une décision, un choix, un jugement, survenant lorsque l'organisme se retrouve confronté à un basculement, à une rupture d'équilibre entre ce qu'il connaissait et ce que toute nouvelle situation lui propose. L'environnement devient source de contraintes, ce qui l'empêche de répondre par des manières habituelles d'agir et de penser. Des contraintes qu'il faut traverser, déjouer. Or, pour reprendre les mots du danseur Dominique Dupuy :

« À la contrainte, impossible de répondre par des formules toutes faites, des gestes valises, il faut inventer, ruser, sans esquiver le problème posé mais en l'interrogeant, l'intégrant, l'incorporant. »<sup>17</sup>

- 17 Toute contrainte invite ainsi à un dépassement et à de nouveaux chemins de découverte. L'adaptation devient alors processus de mise en projet, d'évolution ou d'« entreprise créatrice » pour reprendre les termes des psychologues Pierre Tap et Sylvie Esparbès-Pistre (2001), un processus de remise en question permettant de sortir de sa sphère habituelle de perception pour entrer dans une nouvelle vision et une nouvelle visée. On peut ainsi penser que l'adaptation vécue par l'interprète sera à la fois possible grâce à et/ou ouverture sur un changement de perspective, de nouveaux angles d'approche du geste et de l'espace à travers une nouvelle relation à l'environnement. C'est une vision du monde qui sera touchée, dans le sens sensible du terme. Or, n'est-ce pas cette sensibilité nouvelle qui deviendra le corps de l'œuvre, sa matière ? N'est-ce pas là que l'adaptation deviendra alors interprétation, saisissement d'un monde dans une retranscription personnelle, intime ?
- 18 Entre adaptation de soi au monde et adaptation du monde à soi, je perçois ainsi aujourd'hui que si je me suis appropriée chaque œuvre pour les donner à vivre aux spectateurs, il s'agissait à chaque fois d'un rapport au monde remis en jeu qui s'inscrivait dans un geste, dans une relation particulière à la gravité. Si, avec la première chorégraphe, j'ai pu vivre, dans le geste même, un déséquilibre permanent, un jeu entre la chute et la reprise, dans des lignes tangentes et spiralées et dans un lâcher-prise



musculaire, j'ai pu vivre dans le deuxième solo une verticalité assumée, debout entre ciel et terre, dans une musculature toujours alerte et dynamisée. Avec la troisième chorégraphe, j'ai pu expérimenter une dilatation de ma tonicité, une porosité vibrante entre moi et l'espace, dans une expansion horizontale de mes sensations. Or, ces variations d'expériences gravitaires semblaient étroitement liées à l'expérience vécue dans chaque contexte de création, à chaque relation vécue avec les chorégraphes. Cette interrelation entre l'expérience gravitaire et la relation à l'environnement nous renvoie indéniablement aux nombreuses théories développées en psychologie et en psychomotricité sur la co-construction ontologique de notre relation à la verticalité et de notre relation au monde (Wallon<sup>18</sup> ; Winnicott<sup>19</sup> ; Ajuriaguerra<sup>20</sup>). Car si l'enfant se construit par rapport à son environnement, il s'y exprime par la modulation de son tonus musculaire, porteur de sa relation à la gravité, et par la quête de son accession à la verticalité, véritable moteur de son autonomie. Hubert Godard, reprenant ces grandes théories dans le champ de la danse, n'est pas sans nous rappeler l'importance de cette relation à l'environnement dans tout processus gestuel :

« Il y a souvent une illusion d'un corps instrument qu'il s'agirait de dominer, de maîtriser, avant de s'intéresser à sa relation, esthétique, politique avec les évènements du contexte. »<sup>21</sup>

- 19 Le danseur expert de ses sensations serait ainsi à considérer comme expert dans l'art de saisir le monde, toujours prêt à assumer le vertige des changements et des découvertes improbables, tissant et déissant inlassablement la toile de ses rencontres et de ses expériences dans sa relation à la gravité. L'adaptation, en touchant à la relation au monde, toucherait alors inévitablement à l'intimité profonde de l'interprète.

## Conclusion

- 20 Et si considérer le danseur dans sa relation permanente au contexte nous amène à reconnaître la part définitivement intime des remises en jeu de sa relation à la gravité dans sa relation au monde, la conscientisation de cette complexité adaptative mise en jeu dans tout processus de création nous invite à une réflexion sur les dynamiques de travail à l'œuvre dans le milieu professionnel en danse. Et ce n'est pas anodin, car les questions de santé et d'éthique, qui semblent les grands tabous de l'écosystème de la danse contemporaine, émergent alors et viennent frapper de plein fouet la peur de démystifier l'aura de la pratique de création. Mais pourquoi tourne-t-on encore à ce point autour du pot ? Car la vraie question serait de savoir quelles valeurs l'écosystème plus général de la danse contemporaine aurait-il besoin d'adopter pour favoriser des échanges fluides, clairs entre tous les collaborateurs d'un processus de création, respectant ces temps, propre à chacun et souvent grands facteurs de stress, de déstabilisation, entre organisation et réorganisation. Si la psychologie en milieu de travail a déjà réfléchi à la question définissant certains paramètres favorisant le bien-être au travail, comme la reconnaissance, la qualité des relations interpersonnelles, l'autonomie, etc., en danse, il semblerait que nous soyons encore frileux à cette réflexion.
- 21 Quels gestes pourrions-nous poser afin de favoriser des conditions de travail permettant de reconnaître et d'accompagner les moments de déséquilibres et de fragilisation vécus par les danseurs professionnels dans leur processus adaptatif ? Ouvrir des espaces de dialogue ? Réfléchir sur les relations de pouvoir souvent à l'œuvre dans les processus de création ? Considérer la place particulière que peut prendre le rôle de répétiteur/

répétitrice comme médiateur/trice entre le danseur, le chorégraphe et l'œuvre ? En amont de la vie professionnelle même, comment pourrait-on également envisager une réflexion sur la formation des interprètes dans la conscientisation de toute la complexité de cette pratique du déséquilibre ? La question de l'adaptation nous propose ainsi clairement une réflexion de fond : Ne serait-il pas temps de ne plus séparer les questions de création et de santé, mais de les penser ensemble ? Une invitation sans aucun doute à conjuguer ces deux aspects centraux du travail de l'interprète en sondant la place privilégiée qu'ils occupent dans le renouvellement des pratiques chorégraphiques touchant au cœur même de la corporéité de chacun comme expression d'une relation au monde et à soi-même.

---

## BIBLIOGRAPHIE

AJURIAGUERRA Julian de, « Le corps comme relation » [1962], in. *Revue suisse de psychologie pure et appliquée*, n° 21, 1962, pp. 137-157.

CHABROL Henri, SÉJOURNÉ Natalen et CALLAHAN Stacey, « Coping, mécanismes de défense et adaptation », in TARQUINIO Cyril et SPITZ Elizabeth (dir.), *Psychologie de l'adaptation*, Bruxelles, De Boeck, 2012, pp. 123-142.

CHARMATZ Boris, *Je suis une école*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009.

DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, Paris, Ed. JC Béhar, 2011.

ESPARBÈS-PISTRE Sylvie, TAP Pierre, « Identité, projet et adaptation à l'âge adulte », in *Carrièreologie, Revue francophone Internationale*, vol. 8, n° 1, 2001, pp. 133-145.

FORTIN Sylvie, TRUELLE Sylvie et RAIL Geneviève, « Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains », in FORTIN Sylvie (dir.), *Danse et santé : du corps intime au corps social*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2008, pp. 9-44.

GODARD Hubert, « Des trous noirs, entretien avec Kuypers Patricia », in *Scientifiquement danse, Nouvelles de danse*, n° 53, 2006, pp. 56-75.

MORIN Edgar, *La Méthode t. 2 : La Vie de la Vie*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

MORIN Edgar, « Complexité restreinte et complexité générale », in LE MOIGNE Jean-Claude et MORIN Edgar (dir.), *Intelligence de la complexité : Épistémologie et Pragmatique*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2007, pp. 28-50.

MORIN Estelle, « Donner un sens au travail », [En ligne], <http://www.santepsy.ulaval.ca/webdav/site/cspt/shared/pdf/Donner%20un%20sens%20au%20travail.pdf>, page consultée le 7 mai 2013.

PIAGET Jean, *Biologie et connaissance*, Lausanne, Delachaux et Niestle, 1967.

RQD, « Actualisation de la situation des interprètes en danse », [En ligne], [http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/RQD\\_Actualisation\\_du\\_portrait\\_socioeconomique\\_%20interpretes\\_en\\_danse.pdf](http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/RQD_Actualisation_du_portrait_socioeconomique_%20interpretes_en_danse.pdf), page consultée le 7 mai 2013.

SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La découverte, « Textes à l'appui / enquête de terrain », 2010.

TACHÉ Alain, *L'Adaptation : un concept sociologique systémique*, Paris, L'Harmattan, 2003.

TARQUINIO Cyril et SPITZ Elizabeth (dir.), *Psychologie de l'adaptation*, Bruxelles, De Boeck, 2012.

Universalis, « ADAPTATION », Encyclopædia Universalis [en ligne], <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/adaptation/>, page consultée le 9 novembre 2012

WALLON Henri, *Les Origines du caractère chez l'enfant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945.

WINNICOTT Donald, *Jeu et réalité*, Paris, NRF.Gallimard, 1975.

<http://www.axissyllabus.com/>

<http://www.la2eporteagauche.ca/>

<http://compagniemateriauxcomposites.blogspot.ca/p/compagnie.html>

<http://www.danse.uqam.ca/departement/personnel/professeurs/66-andree-martin.html>

## NOTES

1. Doctorat en cours d'écriture, mené dans le cadre du Doctorat en Études et Pratiques des Arts à l'Université du Québec à Montréal. Cette thèse est dirigée par mesdames Sylvie Fortin et Nicole Harbonnier Topin. Cette recherche-crédation s'est appuyée sur une méthodologie heuristique permettant au praticien-chercheur de plonger dans l'expérience même du phénomène étudié. Cette étude a porté sur mon processus d'adaptation à travers la création de trois soli originaux : *Waypoints*, *Dysmorphic Delicious* et *Brenda*, chacun créé par un chorégraphe différent, entre janvier et juin 2010.

2. RQD, « Actualisation de la situation des interprètes en danse », [En ligne]: [http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/RQD\\_Actualisation\\_du\\_portrait\\_socioeconomique\\_%20interpretes\\_en\\_danse.pdf](http://www.quebecdanse.org/images/upload/files/RQD_Actualisation_du_portrait_socioeconomique_%20interpretes_en_danse.pdf), page consultée le 7 mai 2013.

3. Universalis, « Adaptation », Encyclopædia Universalis, [En ligne]: <http://www.universalis-edu.com.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/encyclopedie/adaptation/>, page consultée le 9 novembre 2012.

4. MORIN Edgar, *La Méthode t. 2 : La Vie de la Vie*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 599.

5. MORIN Edgar, « Complexité restreinte et complexité générale », in LE MOIGNE Jean-Claude et MORIN Edgar (dir.), *Intelligence de la complexité : Épistémologie et Pragmatique*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'Aube, 2007, pp. 28-50, p. 47.

6. CHARMATZ Boris, *Je suis une école*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009, p. 143.

7. FORTIN Sylvie, TRUDELLÉ Sylvie et RAIL Geneviève, « Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains », in FORTIN Sylvie (dir.), *Danse et santé : du corps intime au corps social*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2008, pp. 9-44.

8. SORIGNET Pierre-Emmanuel, *Danser. Enquête dans les coulisses d'une vocation*, Paris, La découverte, « Textes à l'appui / enquête de terrain », 2010.

9. <http://www.la2eporteagauche.ca/>

10. <http://compagniemateriauxcomposites.blogspot.ca/p/compagnie.html>

11. <http://www.danse.uqam.ca/departement/personnel/professeurs/66-andree-martin.html>

12. TACHÉ Alain, *L'Adaptation : un concept sociologique systémique*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 50.

13. PIAGET Jean, *Biologie et connaissance*, Lausanne, Delachaux et Niestle, 1967.

14. TARQUINIO Cyril et SPITZ Elizabeth, *Psychologie de l'adaptation*, Bruxelles, De Boeck, 2012.

15. FORTIN Sylvie, TRUELLE Sylvie et RAIL Geneviève, « Incorporation paradoxale des normes esthétiques et de santé chez les danseurs contemporains », in FORTIN Sylvie (dir.), *Danse et santé : du corps intime au corps social*, Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2008, pp. 9-44, p. 10.
  16. CHABROL Henri, SÉJOURNÉ Natalen. et CALLAHAN Stacey, « Coping, mécanismes de défense et adaptation », in TARQUINIO Cyril et SPITZ Elizabeth (dir.), *Psychologie de l'adaptation*, Bruxelles, De Boeck, 2012, pp. 123-142, p. 129.
  17. DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, Paris, Ed. JC Béhar, 2011, p. 47.
  18. WALLON Henri, *Les Origines du caractère chez l'enfant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1945.
  19. WINNICOTT Donald, *Jeu et réalité*, Paris, NRF Gallimard, 1975.
  20. AJURIAGUERRA Julian de, « Le corps comme relation », in *Revue suisse de psychologie pure et appliquée*, n° 21, pp. 137-157, 1962.
  21. GODARD Hubert, « Des trous noirs, entretien avec Patricia Kuypers », in *Scientifiquement danse, Nouvelles de danse*, n° 53, 56-75, 2006, p. 66.
- 

## RÉSUMÉS

Si l'expertise du danseur se situe aux confins de son intimité sensible, le terrain de sa pratique l'inscrit définitivement dans un écosystème dynamique qui met en jeu chorégraphes, collaborateurs de toutes sortes, espaces, musiques, objets, costumes, décors, etc., et auquel il doit en permanence s'adapter. Cet article interroge les enjeux et les ressorts de ce phénomène d'adaptation dans la pratique du danseur. Avec une double posture d'interprète professionnelle et de chercheuse, l'auteur proposera plus spécifiquement un dialogue ouvert entre son expérience personnelle et une réflexion théorique sur la question. Le travail de l'interprète pourra alors apparaître dans toute la richesse de sa complexité, indissociable d'une relation permanente à un contexte en mouvement et touchant à une intimité posturale au bord de soi et du monde.

If being aware of his sensations is one of the main dancer's skill, his practice puts him in a dynamic ecosystem, dealing with choreographers, collaborators, spaces, music, objects, costumes, set designs, etc. Thus, the dancers always need to adapt to new creation contexts. As a professional dancer and a researcher, the author will propose an open dialogue between her own experience and a theoretical point of view on this question of adaptation. Dancer's work will appear in all its complexity, inseparable of its relation to a context in movement and of a postural intimacy, on the edge of the self and the world.

## INDEX

**Mots-clés :** interprète, danse contemporaine, adaptation, complexité, posture

**Keywords :** dancer, contemporary dance, adaptation, complexity, posture

## AUTEUR

### JOHANNA BIENAISE

Johanna Bienaise travaille comme interprète en danse contemporaine à Montréal depuis 2002 et est professeure au Département de danse de l'Université du Québec à Montréal en interprétation depuis juin 2012. Ses recherches portent sur le travail de l'interprète en danse contemporaine.

Elle s'intéresse particulièrement aux méthodologies de recherches-créations et à la question complexe de l'articulation entre théorie et pratique. Doctorante en Études et Pratiques des Arts, sa recherche principale, dirigée par Mesdames Nicole Harbonnier et Sylvie Fortin, met en jeu sa propre pratique d'interprète en cherchant à mieux comprendre son processus d'adaptation à travers trois projets de création.